

Ecós de Anfitríón y tradición gótica en *Manderley en venta* de Patricia Esteban Erlés

Echoes of Amphitryon and Gothic tradition in *Manderley en venta* by Patricia Esteban Erlés



Sara NÚÑEZ DE LA FUENTE
Universidad Isabel I / Universidad de León
sarandelaf@gmail.com
ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3853-2822>

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Abril 2020
Artículo aceptado:
Octubre 2020

Número 8, pp. 70-87

DOI:
<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n8a6>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo licencia
Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-Sin
Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

Patricia Esteban Erlés presenta en *Manderley en venta* (2008) nuevas formas y significaciones del mito de Anfitríón relacionados, a su vez, con la novela *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier. Estos ecos y vínculos intertextuales se observan en el cuarto relato del volumen, “Historia de una breve alma en pena”, en el que la niña protagonista se ve forzada a suplantar la identidad de la hermana de su padre que murió cuando tenía siete años. También se observan en “Habitante”, donde la nueva inquilina de una casa adquiere la identidad de la mujer que habitó en ese mismo lugar antes de morir. Asimismo, “Línea 40” está protagonizado por un enfermo de cáncer que cambiaría su vida por la de cualquiera para evitar la muerte. Además, el afantasmamiento de los personajes recuerda a *Los ingravidos* (2011), la primera novela de la escritora mexicana Valeria Luiselli, con la que se pueden establecer comparaciones.

PALABRAS CLAVE: Patricia Esteban Erlés; Anfitríón; *Rebecca*; novela gótica; Valeria Luiselli; *Los ingravidos*.

ABSTRACT

Patricia Esteban Erlés presents in *Manderley en venta* (2008) new forms and meanings of the myth of Amphitryon that are additionally related to the novel *Rebecca* (1938) by Daphne du Maurier. These echoes and intertextual references appear in the fourth short story of the volume, “Historia de una breve alma en pena” in which the child protagonist, a little girl, is forced to substitute the identity of her father’s sister who died at the age of seven. Those reference can also be seen in “Habitante” in which the new tenant in a house impersonates the woman who lived in the same place before she died. In the same way, “Línea 40” presents a man with cancer who would switch places with anybody to avoid death. In addition, the ghostly configuration of the characters reminds *Faces in the Crowd* (2011), the first novel by the Mexican writer Valeria Luiselli, with which comparisons can be made.

KEYWORDS: Patricia Esteban Erlés; Amphitryon; *Rebecca*; gothic novel; Valeria Luiselli; *Faces in the Crowd*.

Uno de los aspectos más llamativos que se observa en el volumen de cuentos *Manderley en venta* (2008), de Patricia Esteban Erlés (1972-), se encuentra en su carácter intertextual, como adelanta el propio título de la obra —que alude a la mítica mansión de *Rebecca* (1938), el clásico de la escritora inglesa Daphne du Maurier (1907-1989)— así como en su capacidad para evocar el mito griego de Anfitrión, cuyo tema ha alcanzado gran trascendencia a través de diversas épocas, formas y autores entre los que cabe destacar a Hesiodo (s. VIII a. C. – s. VII a. C.), Plauto (251 a. C. -184 a. C.), Juan de Timoneda (c. 1518 – 1583), Molière (1622-1673), e, incluso, al alemán Burmeister (1576-1638), quien propone una interpretación original del tema clásico titulada *Mater Virgo*, en la cual se sustituye a Alcmena por la Virgen María con el propósito de cristianizar el argumento (Hinojo, 2014)¹.

Resulta pertinente tomar como ejemplo en nuestro estudio la comedia plautina para observar sus características en contraposición con los elementos narrativos que se constituyen como ecos de Anfitrión en *Manderley en venta* (2008). Dichos elementos revelan un carácter inquietante derivado de las fronteras entre la vida y la muerte en las que se sitúan los personajes, quienes se enmarcan, a su vez, en un espacio contemporáneo, y generalmente urbano, que dista del escenario que presenta Plauto en clave burlesca para recrear el nacimiento de un héroe.

Anfitrión (2014) es considerada una de las comedias más originales del autor latino tanto por la peculiaridad de su argumento como por la presencia de personajes mitológicos en la obra. Gregorio Hinojo (2014) señala a este respecto que la presencia de dioses y héroes ha inclinado a diversos investigadores a considerar esta obra una tragicomedia o una parodia mitológica. Sin embargo, quizás resulta más apropiado incluirla entre las comedias “de equívocos” o “de errores”, pues el engaño y la confusión son los elementos más significativos de la trama, lo que lleva a un plano secundario el hecho de que los protagonistas sean dioses o mortales. Mauro Armiño (2017) afirma, asimismo, que Plauto trató en *Anfitrión*, en clave de parodia, un tema mitológico procedente del ciclo de leyendas tebanas que los dramaturgos griegos habían concebido como tragedia: “se tiene noticia de dos Anfitrión de Eurípides, y de otro del poeta ateniense Arquipo (finales del siglo V a. C.), y, sobre todo, de uno de Rhinton (finales del siglo IV-principios del siglo III a. C.), considerado como fuente directa de Plauto”. (79)

En cuanto al desarrollo del argumento, cabe destacar que Plauto, renovador de la escena romana, presenta el mito del nacimiento de Hércules como resultado de las relaciones entre Júpiter y Alcmena, esposa del general tebano Anfitrión a quien el dios engaña tomando la apariencia de su marido. Aprovechando la larga ausencia de Anfitrión, que se encuentra en guerra con los teléboas, Júpiter disfruta de una larga noche con la mujer de la que está enamorado. Asimismo, el engaño por parte del dios se extiende a su hijo Mercurio, quien toma a su vez la apariencia de Sosias, el esclavo de Anfitrión, para ayudar a su padre. De esta forma, Sosias aparece como el primer sorprendido cuando, al llegar a casa, se encuentra con su alter ego, que no le permite entrar. Además, le golpea y le hace dudar de su propia identidad:

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación subvencionado «Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)», con referencia PGC2018-093648-B-I00.

MERCURIO. —¿Te atreverás a decir que eres Sosia, cuando Sosia soy yo?

SOSIA. —Estoy perdido.

[...]

MERCURIO. —¿De quién eres?

SOSIA. —De Anfitrión, te digo. Yo soy Sosia.

MERCURIO. —Pues, con mayor razón, por ser un vano hablador, serás apaleado.

Sosia soy yo, no tú. (Plauto 2014, 87-88)

Como en todas las comedias de Plauto, el argumento termina con un desenlace feliz. La vieja esclava Bromia comunica el nacimiento de los gemelos Hércules e Ificles, hijos de Júpiter y Anfitrión respectivamente. Asimismo, el dios aparece para aclarar los malentendidos que él mismo había creado de forma intencionada para divertirse y pide a Anfitrión que perdone y respete a Alcmena, pues había sido víctima de su engaño: “vuelve al cariño primero de Alcmena. Ella no merecía por ninguna razón que le tomasen nada a mal, pues ha sido forzada por mí. Yo me voy al cielo”. (Plauto 2014, 135)

En relación con *Manderley en venta* (2008), los ecos de Anfitrión se pueden observar, en primer lugar, en el relato “Historia de una breve alma en pena”, donde la niña que protagoniza la narración se ve obligada por insistencia de su abuela a suplantar la identidad de Monsita, la hermana de su padre que murió cuando tan solo tenía siete años. Vemos, asimismo, en el siguiente relato, “Habitante”, a la nueva inquilina de una casa que termina adquiriendo la identidad de la mujer que vivió en ese mismo lugar antes de morir. También, más adelante, en “Línea 40”, Esteban Erlés presenta a un enfermo de cáncer que desearía cambiar su vida incluso por la de un mendigo para librarse de su destino, y que finalmente termina adoptando la apariencia de una prostituta que recuerda al mismo tiempo a una famosa actriz de cine.

Es decir, la suplantación de la identidad constituye un tema recurrente en este volumen de cuentos, que se vincula, por un lado, con el argumento de *Rebecca*, como se observará más adelante, y evoca al mismo tiempo el mito griego de Anfitrión, de donde procede el término “sosias” para referirse, según señala la RAE, a una “persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundido con ella”.

A continuación, se va a exponer un resumen de los tres relatos para revelar los principales detalles de sus argumentos, que nos servirán como referencia para establecer una serie de comparaciones con el mito de Anfitrión y también, posteriormente, con la novela de Daphne du Maurier. En primer lugar, cabe señalar que el relato “Historia de una breve alma en pena” está protagonizado por una niña a quien, verano tras verano, su abuela pretende convertirla en la hija que perdió varias décadas atrás, en 1945. Su padre le había contado tantas veces cómo murió su hermana cuando era pequeña que la niña conocía de memoria cada detalle de aquel infortunio. Como de costumbre, su tía Monsita estaba jugando con sus dos hermanos en el corral cuando, de pronto, comenzó a quejarse de dolor de tripas. La madre de Monsita, y abuela de la protagonista, pensó que se trataba de un simple empacho porque sus tres hijos se habían atiborrado de ciruelas verdes, y mandó a Monsita a la cama sin cenar. No obstante, a la mañana siguiente la niña no había mejorado. Cuando siete horas más tarde llegó el médico, se encontró ante una enferma sumida en el delirio por la que ya no pudo hacer nada.

Tras la muerte de Monsita, la abuela se dedicó a honrar la memoria de su única hija con tal tesón que parecía haber olvidado que aún tenía otros dos hijos. Los dos crecieron cada vez más distanciados de ella y abandonaron la casa familiar tan pronto

como les fue posible. Unos años después, nacieron los primos de la protagonista, y más tarde ella ostentó el dudoso honor de ser la única niña entre todos los nietos de la abuela. Por ello, vio en aquella nieta la única oportunidad de tener cerca a la hija que había perdido hacía ya tantos años. Incluso quiso que recibiera el nombre de Monsita, pero su padre se negó.

A la niña siempre le dio miedo el aspecto lúgubre de su abuela. Nada escapaba a sus ojos, y su nieta lo sabía mejor que nadie, pues todos los meses de julio se convertía en su carcelera. Verano tras verano, pasaba tres semanas en la casa de su abuela, quien la vestía como una niña de los años cuarenta y le hacía olvidar su nombre, pues, desde que entraba en aquella casa, pasaba a llamarse Monsita.

La narradora y protagonista del relato describe el interior de aquella casa como un edificio de tres plantas que siempre se le antojó fantasmal, y le producía una implacable melancolía envuelta en silencio y soledad. Tres pisos de ambiente victoriano constituían esa mansión en la que durante tres semanas se convertía en un mal remedo de su tía Monsita, y en cuyo rincón favorito se sentía como si estuviera en el dormitorio de la Rebecca de Manderley.

Sin embargo, la actitud de la abuela hacia la niña cambió de forma inesperada el verano en que cumplió nueve años. Había crecido tanto durante el invierno que, cuando la vio de nuevo, la sonrisa se le congeló. Al quedarse a solas, ya no salió a su encuentro con los frondosos vestidos que habían pertenecido a Monsita, y simplemente se limitó a decirle que esta vez le había reservado el dormitorio del tejado porque era más fresco por las noches. Ese fue, sin duda, uno de los mejores veranos de su vida, pues la abuela ya no se molestó en mantenerla encerrada bajo siete llaves. Así pues, como cabría de esperar, al año siguiente la abuela ya no reclamó su compañía y apenas volvieron a verse, pese a que murió casi centenaria.

En segundo lugar, en “Habitante” el protagonismo del relato recae sobre un personaje femenino cuyo objetivo, que consiste en habitar una sugestiva casa de la bocacalle Hobson, se convierte en el motor de la trama que desemboca en un final inquietante derivado de la suplantación de la identidad de la inquilina anterior por parte de la protagonista, que llega a aquel espacio como si su deseo obedeciera a fuerzas misteriosas: “No puede ser. Me cuesta tanto creerlo que tengo que leer el anuncio otras dos veces, como si las palabras formaran parte de un misterioso conjuro. Trago saliva, repito los datos para mis adentros. Es justo lo que andaba buscando”. (2008, 53)

Se había detenido muchas veces frente a aquella fachada pintada en un blanco cegador en la que se reflejaban dos palmeras enanas que flanqueaban la casa dándole un aspecto playero que le hacía sonreír. Además, era el único edificio con piscina de toda la manzana, lo que le hacía evocar cómo sería su vida allí. Probablemente nadaría por las mañanas antes de ir a trabajar al hospital y caminaría descalza cada sábado hasta el jacuzzi después de la siesta. Aquel espacio, en definitiva, surtiría en ella un efecto liberador que alejaría de los aspectos más desapacibles de la cotidianidad. Por ello, a pesar de que el número de visitas para ese día ascendían a siete, la protagonista reacciona lo suficientemente rápido juntando todos sus ahorros y se convierte en la nueva habitante de aquella casa cuya atmósfera, que emanaba olor a cloro y sonidos de risas y chapoteos, había logrado ejercer una fuerza magnética sobre ella.

No obstante, aquella atracción por el agua se dota de un significado más turbio cuando la narración revela que Virginia, la inquilina anterior, fue hallada muerta en la piscina. Asimismo, cuando comienza a caer la tarde, la oscuridad termina de tornar la perspectiva de la sugestión inicial invadiendo el espacio de la casa con una atmósfera siniestra que evoca la muerte a través de recursos narrativos como la referencia al

cuerpo acharolado de una cucaracha que sortea sus dedos, el sonido que produce el parpadeo de la bombilla del rellano en medio de un inmenso silencio o el bañador negro de mujer que encuentra en el armario empotrado del dormitorio y que utilizará la noche siguiente, cuando alguien pulsa el botón del portero automático y al descolgar se escucha una voz de hombre que pregunta por Virginia; en la consiguiente respuesta, se produce, finalmente, el fenómeno de la suplantación de identidad: “Le digo que no tardo nada. En mi habitación me pongo el bañador negro debajo de la camisola, cojo las llaves y bajo”. (2008, 57)

Por último, “Línea 40” está protagonizado por un médico llamado Gonzalo cuya maldición frente a una papelera verde da lugar al comienzo de una trama caracterizada por frecuentes digresiones que sitúan al lector ante diferentes espacios psicológicos del personaje marcados por sus reflexiones y recuerdos, y cuya confusión se irá acrecentando hasta el final del relato, cuando tiene lugar, de nuevo, la suplantación de identidad. Sin embargo, en este caso, la base de dicha suplantación se sustenta sobre el cambio de apariencia física, a diferencia de la base psicológica que subyace en los relatos anteriores, ya sea desde la visión de un personaje externo, como sucede en “Historia de una breve alma en pena”, donde el hecho insólito obedece a los deseos de la abuela, como desde la reacción psicológica de la propia protagonista, como se observa en “Habitante”.

Aunque Gonzalo está a punto de arrojar a la papelera la placa fotográfica del hospital que muestra las sombras que invaden la zona inferior de su pulmón izquierdo, algo lo detiene. En ese momento recuerda al vagabundo de tez curtida que merodea por aquella zona y se lo imagina hurgando en la papelera. Sabe que probablemente será aquel hombre quien encuentre el naípe de su mala suerte y la idea se le hace insoportable; solo le consuela pensar en la posibilidad de poder trasplantar al vagabundo su infortunio, de que al mirar esa radiografía el tumor pase a pertenecerle de por vida; incluso intercambiaría con él su futuro, más miserable a simple vista, pero también mucho más largo.

Con estos pensamientos se impulsa para subir los peldaños del autobús, en cuyo pasillo rememora algunas de las secuencias más trascendentales de su vida que giran en torno a la última vez que utilizó el transporte público, a la mañana en que le comunicaron que tenía plaza fija en el Miguel Servet y decidió celebrar su estabilidad económica comprándose un coche. También recuerda que a los pocos días coincidió en el ascensor del hospital con Berta, una enfermera con quien mantendría una relación cuya imagen reverbera de forma intermitente en su memoria en el pasillo atestado del autobús.

Tan abstraído se encontraba deambulando por su pasado que no se había percatado de que la mujer pelirroja del asiento de al lado era Marta Serrano, una antigua compañera del instituto que abandonó el BUP para marcharse a Madrid a estudiar Arte Dramático. Cuando la mujer se dirige a él, al principio le cuesta reconocerla, aunque percibe el asombroso y premeditado parecido que guarda con Julia Roberts y piensa que es una pena que no conserve el rostro que tenía a los 15 años; no obstante, sigue suscitando en él la misma atracción que veinte años atrás y su imagen le hace evocar recuerdos de un periodo anterior a su relación con Berta.

Marta está llena de vida, y aunque se haya visto obligada a renunciar a su propia belleza y copiar de una actriz comercial para abrirse camino profesionalmente, Gonzalo desea poseerla. “mejor aún, cambiarse por ella, convertirse en un ser así de vivo, en una mujer que late y es capaz de provocar ese efecto en un futuro muerto como él” (2008, 94). No sabe si pedirle el número de teléfono mientras ella le da dos besos de despedida

antes de levantarse y bajarse en la próxima parada, y aunque piensa en una forma ingeniosa de pedirle una cita, la mujer pelirroja se aleja y queda oculta por un rebaño de rostros anónimos, lo que en realidad le alivia, pues había evitado una relación complicada por la proximidad de su muerte. Después el autobús se pone en marcha de nuevo “y sin tanta gente es como si se hubiera convertido en el fantasma enfermizo de sí mismo”. (2008, 95)

Cuando llega frente a un bloque modernista, Gonzalo comprende que se ha equivocado de camino, que no se encuentra ante el edificio donde el doctor Cerezuela tenía su despacho. Sin embargo, sigue adelante. Solo después de llamar al timbre de una de las puertas se da cuenta de que no lleva consigo la radiografía y no comprende qué le ha llevado hasta allí. Es entonces cuando comienza a observarse a sí mismo; al final de sus piernas encuentra un par de botas italianas de mujer, también unas medias negras de red y el faldón de una gabardina que se corresponde con la indumentaria de Marta. Un presentimiento le hace estirar la solapa de la gabardina, donde descubre dos pechos ajenos y un sujetador negro con bordados rojos. Después gira la cabeza y ve una placa con la inscripción *Stars. Una compañía de cine*. A continuación, le abre la puerta la doble exacta de Angelina Jolie y le recrimina su tardanza, pues el cliente lleva casi una hora esperándolas en la habitación.

Tras observar los detalles de las tres tramas, se puede llegar a una serie de conclusiones sobre las características y significaciones que adquiere el fenómeno de la suplantación de identidad en cada caso. “Historia de una breve alma en pena” revela un cambio de identidad forzado por parte de otro personaje que desea resucitar a la hija que perdió décadas atrás. Es decir, la base de la transformación no conlleva ninguna alteración de las leyes que rigen los parámetros naturales; Esteban Erlés no emplea, por tanto, en este caso, recursos narrativos propios del género fantástico, por lo que, en este sentido, el fenómeno de la suplantación de la identidad se aleja de las características que reviste en el mito de Anfitrión, o la comedia plautina en concreto, donde dicho fenómeno se observa como resultado de la intervención de los poderes divinos e implica una transformación física que da lugar a un doble idéntico.

En el relato contemporáneo que analizamos, el personaje de la abuela, que es quien propicia la transformación de su nieta, quizás conecta intertextualmente de forma más precisa con los personajes atormentados que configuran las novelas psicológicas, pese a que el lector conoce sus pensamientos a través de la voz narradora de la niña, en vez de recurrir a técnicas narrativas como el monólogo interior que se observa con frecuencia, por ejemplo, en el realismo psicológico de Dostoievski o en el de Benito Pérez Galdós, si nos situamos dentro del panorama literario español.

Nos encontramos, en definitiva, con una suplantación de identidad que se basa en el deseo de un personaje que pretende engañar a sus propios sentidos con el fin de aliviar la conmoción psicológica de la muerte de su hija, y lo promueve mediante una serie de cambios físicos en su nieta que ponen el foco en la indumentaria y el peinado para asemejarla a la hija muerta, así como en el espacio del dormitorio que la protagonista se ve forzada a habitar para ocupar el lugar su tía y que observa como una prisión. Este aspecto también se presenta como un punto de comparación relevante con la comedia plautina, pues, a diferencia del personaje de Anfitrión, que vive el fenómeno de la transformación —y también el de la ocupación del espacio del otro— desde una posición hedonista y con fines cómicos derivados de las confusiones que genera entre los demás personajes, la protagonista del relato de Esteban Erlés percibe la suplantación de identidad como una forma de vida impuesta por su abuela que le genera angustia; asimismo, la transformación de la niña adquiere connotaciones siniestras a medida que

se define el proceso de afantasmamiento. Sin embargo, su propio cambio físico, es decir, el crecimiento que experimenta al aproximarse a la pubertad, la aleja de la apariencia infantil que la abuela podía modelar según sus recuerdos y se libera definitivamente de la identidad de una muerta. Deja de ser un fantasma.

Las formas y significaciones que subyacen bajo la suplantación de la identidad en el relato “Habitante” revelan una serie de recursos narrativos similares a los que se observan en la trama de “Historia de una breve alma en pena”, pues la protagonista adquiere igualmente la identidad de una muerta sin que se observe la alteración de las leyes que rigen los parámetros naturales de la vida real. Es decir, Esteban Erlés tampoco emplea en este caso los recursos narrativos propios del género fantástico; no obstante, sí se aproxima de forma más significativa que en el relato anterior a la frontera entre la literatura realista y fantástica. Se podría afirmar, incluso, que el fenómeno fantástico se intuye, o se presenta de forma implícita, con una finalidad estética en sí misma, es decir, para establecer una tensión narrativa basada en situar al lector en el límite de lo real. Por tanto, aunque la suplantación de identidad que se observa en este relato se aproxima más a la transformación de Júpiter, las bases de dicha suplantación aún distan de las que sustentan el cambio de apariencia física del dios.

Las fuerzas misteriosas que empujan a la protagonista de “Habitante” a vivir en la casa de la bocacalle Hobson se sospechan en diferentes puntos de la narración, aunque no se revele de forma explícita el origen divino o mágico de dicha obsesión, que parece derivarse, en apariencia, de factores psicológicos explicables dentro del marco de la literatura de carácter realista. Ya en las primeras líneas del relato, cuando la protagonista lee el anuncio de la venta de la casa, expone algunas reflexiones que constituyen una técnica narrativa para mostrar dicho anuncio al lector como un vestigio que procede de fuerzas desconocidas ajenas al personaje y que presagian el principio de un hecho insólito que se desenmascarará en el transcurso de la narración. Es decir, la mujer advierte que las palabras de aquel anuncio parecen formar parte de un misterioso conjuro. El blanco cegador de la fachada puede interpretarse, asimismo, como una alusión implícita a un fenómeno sobrenatural. También la fuerza magnética que el olor del cloro de la piscina y el sonido de las risas y chapoteos ejercen sobre la mujer como cantos de sirena que siembran en su pensamiento fantasías sobre una forma de vida idealizada en la que se imagina como una actriz de *telefilm* norteamericano.

Este deseo obsesivo de habitar la casa parece obedecer a un plan misterioso de origen mágico o divino cuyas motivaciones se resuelven al final del relato, cuando comienza a atardecer y se suceden de nuevo una serie de elementos narrativos simbólicos que parecen comenzar a dar respuesta al comportamiento de la mujer. Es decir, el color negro acharolado de la cucaracha que recorre sus dedos y el silencio que se respira en el rellano, que permite escuchar con nitidez el parpadeo de la bombilla, incluso las marcas de cuchillo sobre la encimera de la cocina a las que la protagonista se refiere con el nombre de cicatrices, acercan al lector a la idea de la muerte, que terminará de configurarse la noche siguiente, cuando la mujer responde al nombre de Virginia, la inquilina muerta, y se pone su bañador negro para bajar a la piscina. Es decir, a lo largo de la trama sufre un proceso de afantasmamiento, que probablemente culmine con su propia muerte en el agua, y que parece obedecer a motivaciones inconscientes cuya procedencia es desconocida. Por tanto, al igual que en el relato anterior, la protagonista suplanta la identidad de una muerta por deseos o fuerzas ajenos a su voluntad, aunque, en este caso, no se identifican con ningún personaje concreto, pues en ese misterio radica precisamente uno de los mayores atractivos del relato, y en donde cabría afirmar que se configura el engaño que sufre la protagonista para conducirla hacia un fatídico final. No obstante, el hecho de que en apariencia sea ella

misma quien elija suplantar la identidad de Virginia, aproxima parcialmente el fenómeno insólito a la transformación de Júpiter, quien modifica su identidad por decisión propia. Además, por otra parte, se establece cierta relación entre una y otra suplantación de identidad si se interpreta que en el relato de Esteban Erlés también han actuado fuerzas divinas o mágicas, aunque, en este caso, resulten ajenas al plano consciente de la protagonista y la conduzcan hacia las aguas de una piscina que parecen configurarse simbólicamente como una referencia implícita a la laguna Estigia.

Finalmente, en relación con la suplantación de identidad que revela “Línea 40”, se observa que bajo el desarrollo de la trama subyace de nuevo el vínculo del protagonista con la muerte. En el primer relato analizado, “Historia de una breve alma en pena” se ha visto que la niña comienza adquiriendo un carácter fantasmal del que se libera al final de la historia. En “Habitante” se revela el proceso inverso, es decir, al principio de la narración el personaje femenino parece configurarse desde los parámetros de la literatura de carácter realista, y su afantasmamiento se va anunciando de forma progresiva hasta que al final del relato suplanta la identidad de una muerta impulsada por fenómenos psicológicos desconocidos en los que parecen haber actuado fuerzas misteriosas. En “Línea 40” se observa un proceso similar al del primer relato analizado, pues Gonzalo, el protagonista, adquiere un carácter fantasmal del que se libera al final de la historia intercambiando su cuerpo por el de “una mujer que late”. (2008, 94)

La diferencia más significativa que presenta Gonzalo en relación con los personajes femeninos radica en las características de la suplantación de identidad. Si bien en los relatos anteriores no se observa una transformación real, es decir, las suplantaciones no implican una metamorfosis, en el caso de “Línea 40” encontramos una transgresión de las leyes que rigen los parámetros de lo real y enmarcan al relato bajo la categoría de lo fantástico —lo que lo aproxima al mito de Anfitrión— aunque no se revele de forma explícita de dónde provienen las fuerzas misteriosas que impulsan la transformación corpórea. No obstante, el hecho de que tome la identidad y la apariencia física de una prostituta parece explicarse como consecuencia del constante y atormentado diálogo interno que mantiene consigo mismo y en el que se manifiesta repetidamente el deseo de cambiar su vida por la de un mendigo, también por la “de ese tipo despreciable que muchas veces llega medio borracho al hospital, que duerme con su Berta por la noche” (2008, 90) y por quien parece la opción más deseable, por Marta Serrano, de quien finalmente tomará su apariencia física dando lugar a un desenlace grotesco derivado de la falta de información inicial sobre la verdadera identidad de su antigua compañera de instituto. El lector se aproxima, por tanto, a una de las formas del motivo del doble² más recurrentes en la tradición literaria, es decir, la que toma como base el tema de Anfitrión, o de Sosia, que Herrero Cecilia denomina, asimismo, “doble por confusión” y que consiste en un individuo que parece un ‘duplicado’ de otro individuo con el que se le confunde”. (2011, 31)

En definitiva, tras observar los resúmenes de las tres narraciones y sus consiguientes análisis, cabe destacar a modo, de conclusión, las siguientes reflexiones sobre los significados y las formas que adquieren las suplantaciones de identidad en cada caso. En primer lugar, llama la atención la variedad genérica que subyace bajo un mismo tema. Es decir, mientras que en “Historia de una breve alma en pena” no se observan características que expliquen la transformación desde los recursos narrativos propios de lo fantástico, en “Habitante” sí se aprecia de manera tácita, tras el comportamiento de la protagonista, la acción de unas fuerzas misteriosas que la empujan hacia el cambio de identidad, y con ello, tal vez, hacia su propia muerte en el

²Para un estudio más profundo sobre el motivo del doble, véase Núñez de la Fuente, Sara (2019b).

agua. Sin embargo, aunque el relato mantiene al lector en el límite de lo real, la ficción no llega a transgredir sus códigos, como sucede, finalmente, en “Línea 40” donde la transformación del protagonista sí implica situar la ficción al otro lado de la frontera, y se corresponde, asimismo, con una de las formas del doble más recurrentes en la literatura y que toma el nombre, precisamente, del mito griego que referencia el título del presente artículo.

Llama la atención, asimismo, que el tema de la suplantación de la identidad presente en los tres relatos un vínculo directo con la muerte, con atmósferas narrativas siniestras e inquietantes que solo se desvanecen en la primera narración, cuando la abuela de la protagonista pierde el interés por ella. Sin embargo, el final de “Habitante” parece anunciar que la historia va a continuar con un desenlace fatídico. Y, finalmente, en “Línea 40”, pese a que Gonzalo logra sortear su destino, se deduce que ello le cuesta la vida al personaje de Marta; y su destino grotesco, en consonancia con los deseos que manifestaba, parece erigirse como un sarcasmo concebido por las fuerzas misteriosas que se ocultan tras el origen de su metamorfosis.

Tras analizar el tema de la suplantación de identidad desde la perspectiva del mito de Anfitrión, resulta pertinente poner el foco en la referencia intertextual de carácter explícito que se anuncia en el título del volumen para observar cómo se manifiesta la influencia de la obra maestra de Daphne du Maurier en *Manderley en venta*. Esta escritora inglesa, entre cuyas obras destacan *La posada de Jamaica* (1936), *Rebecca* (1938) y *Los pájaros* (1952), revela los temores ocultos de sus personajes, caracterizados por una gran profundidad y complejidad psicológica. En el caso de *Rebecca*, se enmarcan, además, en una tradición renovada de la novela gótica y rememoran a los complejos y atormentados personajes de las hermanas Brontë que se descubren entre las páginas de *Jane Eyre* (1847) o *Cumbres borrascosas* (1847). No obstante, es preciso señalar que, entre los estudios especializados publicados hasta el momento, aún parece dominante la postura que cuestiona la implantación del término “gótico” en nuestras literaturas en español, así como sus implicaciones críticas y, por ello, la denominación más frecuente en estos trabajos a la hora de establecer categorías es la de “terror fantástico” (Díez Cobo, 2018).

Además del gran éxito del que disfrutó el libro de Daphne du Maurier desde su publicación, cabe destacar el de su adaptación fílmica, llevada a cabo por Alfred Hitchcock en 1940 y a la que Esteban Erlés hace referencia en una entrevista para el diario digital Siglo XXI:

‘Manderley en venta’, has escogido un título que alude a la casa de Rebecca, el conocido film de Hitchcock.

Sí, tengo una relación estrecha, obsesiva y muy antigua con Rebecca. Es la primera película que recuerdo haber visto. Seguro que hubo otras antes, pero para mí esa fue la primera [...] Yo aún era muy pequeña, pero ya intuí la relación insana que existía entre aquella lujosa mansión, una casa de ensueño en Cornualles, y la mujer que iba a vivir allí y que se sentía como una intrusa entre sus paredes. El tema de la fantasmalidad del espacio, que recuerda y solo admite a una habitante, estaba ahí y yo, que procedo de una familia numerosa, me di cuenta de que, de alguna manera, el espacio da poder y Rebecca seguía poseyéndolo incluso después de muerta. (Esteban Erlés, en Cerezo 2019)

Entre los tres relatos analizados de Esteban Erlés, se va a poner el foco sobre “Historia de una breve alma en pena”, pues es el que presenta de forma más clara, e

incluso explícita, una serie de vínculos intertextuales con la obra de la escritora inglesa, y también con su adaptación filmica. Dicha influencia se basa, fundamentalmente, en los siguientes aspectos: la conexión entre la abuela del relato y el ama de llaves de *Rebecca*; los vínculos entre la niña y la joven, entre los que destaca, entre otros, la carencia de un nombre propio, pues en ambos casos se oculta con el propósito de velar sus identidades reales; y las características comunes que presentan los espacios narrativos de las casas, en las que predomina un estilo victoriano.

En cuanto al primer aspecto señalado, la similitud entre la abuela de *Manderley en venta* y la señora Danvers, el ama de llaves de *Rebecca*, cabe señalar que su conexión se evidencia desde las percepciones de la niña y la joven que protagonizan las historias respectivamente. En el caso de la niña que suplanta la identidad de Monsita, se observa que le da miedo la “extrema delgadez de su esqueleto, su peinado inmóvil, el diente de oro que centelleaba en uno de los laterales de su boca cada vez que sonreía” (2008, 44). Además, nada escapaba a sus ojos, la niña lo sabía mejor que nadie porque todos los meses de julio se convertía en su carcelera, hasta que por fin creció y dejó de mantenerla “guardada bajo siete llaves”. (2008, 50)

En cuanto al ama de llaves, la joven señora De Winter la describe como “una mujer alta, flaca, vestida de negro de pies a cabeza, de pómulos salientes y grandes ojos hundidos que daban a su cara, blanca como el pergamino, el aspecto de una calavera encima de un esqueleto” (2016, 72). Señala, asimismo, que comenzó a bajar la escalera con ella a su lado: “como si fuera una carcelera y yo estuviese bajo su custodia (2016, 96). Es decir, en ambos casos se observa un personaje de apariencia fantasmagórica cuya descripción evoca las características de las figuras femeninas perversas que protagonizan los relatos de tradición oral, es decir, las representaciones del arquetipo de la Madre Naturaleza³ desde una perspectiva negativa. No obstante, el efecto opresivo que ejercen sobre las protagonistas, aunque se deriva en ambos casos del tormento que les produce la muerte de un ser querido, obedecen a motivaciones bien distintas. Mientras que en el relato de Esteban Erlés la abuela ejerce de forma tiránica su deseo por que la niña suplante la identidad de su hija muerta décadas atrás, la señora Danvers no acepta la pérdida de Rebecca De Winter y martiriza psicológicamente a la nueva señora De Winter con continuas e hirientes comparaciones entre ella y la difunta, pues se le hace insoportable que otra mujer ocupe su lugar. Esto obliga a la joven a tener presente en cada detalle de su vida diaria a la primera esposa de su marido pese al desasosiego e inseguridad que ello le genera.

En relación con el segundo aspecto señalado, los puntos comunes entre las protagonistas, cabe señalar, en primer lugar, la falta de un nombre y un apellido propios (que se observa igualmente en “Habitante”). La ocultación de esta información por parte de las autoras responde a un recurso narrativo intencionado que permite correr un velo sobre las auténticas identidades de sus personajes, sobre las que prevalecerán las de Monsita y Rebecca. No obstante, en el caso de la novela inglesa, la protagonista será nombrada con el apellido de su marido Maximilian De Winter a partir del momento de su boda. Sin embargo, esta forma de referirse a ella por parte de los demás personajes encubrirá igualmente su identidad y la equiparará a Rebecca, la anterior señora De Winter, que le hará dudar de quién es ella misma:

Cogí el auricular con las manos temblorosas y pregunté:

³Para un estudio más profundo sobre el arquetipo de la Madre Naturaleza, véase Núñez de la Fuente, Sara (2019a).

—¿Quién es? ¿Qué desea?

[...]

—¿La señora De Winter?

—Se ha debido de equivocar —respondí—. La señora De Winter hace ya más de un año que murió. (Maurier 2016, 91)

En el caso de “Historia de una breve alma en pena”, la cuestión del nombre se revela de forma significativa cuando la niña rememora las historias que le han contado sobre su nacimiento: “[la abuela] exigió ser mi madrina e intentó sobornar a mi exhausta madre para que me bautizara con el nombre de Monsita. Pero afortunadamente mi padre [...] se negó en redondo a cumplir aquel deseo y alegó que una niña pequeña no tenía que cargar con el nombre de una muerta” (2008, 43). No obstante, cada verano, hasta que la niña cumplió nueve años, la abuela se la llevaba a pasar unas semanas en su casa del pueblo, donde, además de vestirla con ropa infantil de los años cuarenta, se olvidaba de su nombre: “los días que estaban por venir yo me llamaba Monsita” (2008, 45). En definitiva, en ambos casos, el hecho de que se oculte el nombre de las mujeres y aparezcan de forma recurrente a lo largo de la trama los nombres de Monsita y Rebecca, eleva a las difuntas a la categoría de personajes con entidad propia, representada parcialmente a través de las protagonistas vivas, quienes, para ello, deben renunciar en parte a su propia identidad, lo que dota de complejidad la caracterización psicológica de los dos personajes, especialmente en el caso de la novela inglesa, cuyo título alude al nombre de la difunta, es decir, al nombre del fantasma que acecha a la joven señora De Winter.

Además de la falta de nombre propio, otro aspecto que presentan en común las dos figuras femeninas, y que se relaciona igualmente con la suplantación de la identidad de las difuntas, consiste en la ocupación de los espacios personales de Monsita y Rebecca por parte de las protagonistas. De esta forma, se dota a dichos espacios de una atmósfera narrativa de la que emana un carácter siniestro y fantasmal reforzado por la abuela y por la señora Danvers respectivamente, quienes se esfuerzan en mantener en las casas el recuerdo de sus seres queridos conservando todo aquello que les había pertenecido. Como señala Rosa María Díez Cobo (2020), “la simbología de la casa en términos generales comporta la de un espacio semiotizado asociado a lo íntimo, lo familiar y lo protector. De ahí que, incluso, aunque seamos espectadores de la enésima versión hollywoodiense del tópico *haunted house*, un escalofrío nos recorre al presenciar los horrores que pueden acechar en la cotidianidad de cualquier edificio o domicilio” (5).

En el caso de “Historia de una breve alma en pena”, el relato comienza con la voz narradora de la niña diciendo que sentía a su tía Monsita vigilándola con sus ojos tristes desde el retrato de la pared cada vez que entraba en la alcoba de su abuela para darle las buenas noches: “por eso procuraba no mirar hacia la cabecera de la cama y salía de allí cuanto antes, aunque sabía que en ningún rincón de la casa lograría librarme de su presencia” (2008, 41). También afirma que le daba miedo dormir en la misma cama donde su tía había agonizado hacía cuarenta años, y que siempre encontraba las sábanas frías al acostarse. Esta referencia al vínculo entre la protagonista y la muerte se refuerza, asimismo, cuando dice “recorría como un pequeño fantasma el pasillo en sombras, contando los rosarios de mi abuela que adornaban las paredes”. (2008, 46)

En relación con *Rebecca*, se observa un sentimiento similar en la protagonista, aunque la inquietud no se relaciona tanto con la atmósfera siniestra como con la inseguridad que le genera sentirse inferior a la primera señora De Winter, quien, pese a

no haberla conocido, se le representa como algo tan real como pudiera serlo para la señora Danvers. Y ese sentimiento se convierte en el verdadero fantasma que la persigue en cualquier lugar de la casa donde se halle alguno de los múltiples objetos que le habían pertenecido:

Frank me había dicho que olvidase el pasado, y yo quería hacerlo. Pero Frank no tenía que sentarse a diario en el gabinete, como yo, ni tocar aquella pluma que ella había tenido en la mano. Frank no tenía que estar allí, con las manos sobre la carpeta, mirando los rótulos que ella había escrito en el casillero. No tenía que mirar los candelabros que había en la repisa de la chimenea ni los cuadros de las paredes y recordar, a diario, que eran de Rebecca, que ella los había escogido [...] Pequeñas cosas sin importancia, tonterías en realidad, pero allí estaban para que yo las viera, las oyera, las sintiera. (2016, 142-143)

En definitiva, en ambos casos se observa en las protagonistas un sentimiento de angustia y desasosiego, por la ocupación del espacio de sus predecesoras, del que ansían liberarse para poder configurar su propia identidad y retomar la tranquilidad cotidiana, y en cuyo proceso influye la maduración que experimentan tanto el personaje infantil de Esteban Erlés como la joven señora De Winter que protagoniza la mítica novela inglesa.

Respecto al tercer aspecto señalado, las características comunes que se observan entre ambas casas, cabe afirmar que bajo la descripción del espacio que presenta Esteban Erlés subyace una clara intención de hacer referencia a los majestuosos edificios de las novelas góticas, y más en concreto a la mansión de Manderley. La narradora y protagonista del relato describe la casa de su abuela como un lugar bonito, pero en el que se adueñaba de ella una implacable melancolía en cuanto atravesaba el umbral. Entre los entretenimientos que le podía brindar aquella casa, siempre en sombras, se encontraba contar los rosarios de las paredes, contemplar al melancólico Jesucristo que parecía mirar siempre hacia la ventana o fijarse en la reproducción del Guernica que su tío colocó en el salón.

Asimismo, la narradora alude a los tres pisos de ambiente victoriano que conforman la casa “repletos de mueblecitos lacados, con suelos de azulejo blanco y negro y escalera de caracol” (2008, 48). Tampoco faltan las alusiones al manojó de llaves antiguas de su abuela, a la llave victoriana cuya cerradura cede con un suave quejido metálico, ni a las diversas estancias del edificio, entre las que destaca el rincón favorito de la niña, donde se asomaba con los ojos muy abiertos para contemplar cada uno de sus delicados detalles: “Como en el dormitorio de la Rebeca de Manderley, allí no faltaba la elegante cama con dosel y colcha de raso, ni el tocador con espejo y butacón, ni el cepillo y el peine de plata, ni siquiera las mínimas zapatillas de tacón, adornadas con plumas rosadas, que languidecían, como olvidadas, a los pies del lecho”. (2008, 48)

Es decir, de forma similar a la descripción de Manderley en *Rebecca*, en el relato de Esteban Erlés se observa la casa desde el foco de las novelas góticas del siglo XIX, pues recrea, igualmente, un espacio sombrío, antiguo y tenebroso, con un carácter fantasmal, potenciado por el recuerdo de las difuntas. También presenta diversas habitaciones que evocan los sótanos, pasadizos y criptas de los castillos o mansiones de la narrativa gótica decimonónica que despiertan la atención de personajes femeninos cándidos e inocentes, quienes se ven rodeadas de elementos sobrenaturales que pueden aparecer solamente de forma tácita. Asimismo, la descripción de la casa que revela el relato culmina con una referencia explícita a la novela de Daphne du Maurier, lo que

conecta de forma más directa la narración de Esteban Erlés con la tradición de la novela gótica. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que *Rebecca* ya actualiza en 1938 los preceptos de dicha tradición, pues cabría afirmar que Maximilian De Winter y su joven esposa se revelan como herederos Jane Eyre y el señor Rochester.

Resulta pertinente en este sentido hacer referencia al estudio de Rosa María Díez Cobo (2020), donde profundiza en el tópico literario y cinematográfico de la casa encantada. La autora señala que, pese a la abundante y exitosa recreación de este espacio en los productos culturales de tradición anglosajona, tampoco resulta un tema ajeno en nuestras literaturas como podemos observar en “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar, “La casa de azúcar” (1959) de Silvina Ocampo o “El viaje de Lucio” (1970) de María Esther Vázquez: “Y, aunque esta tendencia se está revertiendo en los últimos tiempos tanto en literatura como cine, aún parece un tópico residual dentro de la literatura fantástica y de terror en nuestra lengua” (9). En el ámbito de la literatura española, Esteban Erlés se erige como una de las principales autoras que recrean el tópico en varias de sus obras, entre las que destacan, además de *Manderley en venta*, su novela *Las madres negras* (2018), donde presenta el convento-orfanato de Santa Vela —a la que Díez Cobo (2020) se refiere como una de las casas más malignas que hasta ahora se han concebido en nuestra literatura— y el libro de microrrelatos *Casa de muñecas* (2012), la que, como anuncia el texto de la contraportada:

Tiene un dormitorio con armarios que esconden cosas y parejas que padecen de terror nupcial; un baño lleno de mujeres atrapadas en el espejo; el cuarto de los juguetes retiene a todas las niñas que pudimos ser; y el desván alto y oscuro de esta mansión de juguete, es un rincón maldito donde caben todos los miedos, las fobias irracionales o las criaturas que atormentan nuestra mente. Y hay muchas más habitaciones, más espacios y largos pasillos oscuros.

Tras exponer un análisis sobre la problemática de la identidad en los personajes en *Manderley en venta* desde la perspectiva del mito de Anfitrión, y el carácter fantasmal que adquieren en “Historia de una breve alma en pena” desde los parámetros de la novela gótica, cabe reflexionar sobre qué formas narrativas y significados adquieren dichas cuestiones en la producción literaria de otros autores relevantes en el panorama de la literatura contemporánea. Para ello, se ha seleccionado *Los ingravidos* (2011), la primera novela de la escritora mexicana Valeria Luiselli (1983-), tras la publicación de su celebrado libro de ensayos *Papeles falsos* (2010).

Se ha considerado adecuada la elección de *Los ingravidos* debido a que la cuestión de la identidad, así como el concepto de lo fantasmal —que están presentes en los relatos analizados de Esteban Erlés— se observan, asimismo, en la obra de la escritora mexicana como dos de los principales ejes que sostienen el argumento. Además, ambas cuestiones, la identidad y lo fantasmal, revelan en dicha obra formas y significados sustancialmente alejados de aquellos que se observan en los tres relatos estudiados, lo que puede dar lugar a una breve panorámica sobre las diferentes perspectivas que adquieren ambos temas en la narrativa de dos escritoras contemporáneas en lengua española.

Aunque no resulta sencillo resumir esta novela, pues presenta múltiples planos que se resisten a situarlos en un único espacio, resulta pertinente destacar algunas de sus características narrativas que nos permitan, posteriormente, compararla con *Manderley en venta*. Se trata de una novela contada por dos voces distintas. La primera de ellas se corresponde con la de un personaje femenino que narra distintos momentos de su

juventud en Nueva York. En aquella ciudad trabajaba en una editorial pequeña junto a White, el *chief editor* a quien trata de convencer para publicar al poeta mexicano Gilberto Owen, que será quien tome la segunda voz narradora y escriba, a su vez, los textos que ella recupera años más tarde. Asimismo, el tiempo se divide en cuatro planos que se corresponden con el presente y el pasado de cada uno de ellos, lo que constituye un recurso narrativo que evoca el motivo literario del doble, pues cada narrador revestirá distintas características en función del momento en el que se sitúe su voz: “Todo empezó en otra ciudad y en otra vida, anterior a ésta de ahora pero posterior a aquélla. Por eso no puedo escribir esta historia como yo quisiera —como si todavía estuviera ahí y fuera sólo esa otra persona—. Me cuesta hablar de calles y de caras como si aún las recorriera todos los días. No encuentro los tiempos verbales precisos” (Luiselli, 2019, 11). De esta forma, se produce una estructura narrativa compleja que juega con superposiciones, tanto espaciales como temporales, donde “la narradora se cuestiona su desdoblamiento entre la que es, la que se fue y la que pretende ser. Su identidad, igual que su ubicuidad, es variable”. (Cardoso Nelky, 2014)

Esta reflexión sobre la identidad se relaciona, a su vez, con la desmaterialización progresiva de los narradores, quienes, según indica la propia Luiselli en una entrevista (2011), se van afantasmando a medida que avanza la novela hasta convertirse en meras voces. Esta idea parte de la reflexión acerca de qué sucedería en todos los niveles con un personaje que siente que está desapareciendo frente al mundo, que se está afantasmando. Según manifiesta la escritora, su interés no radica solo en qué características adquirirían las acciones cotidianas, sino también en explorar qué sucedería en el plano del lenguaje cuando alguien se está desintegrando.

Aunque el concepto de “fantasma” se manifiesta de forma recurrente, tanto a lo largo de la novela como en las entrevistas, Luiselli afirma durante la presentación de su libro en Berlín, que en *Los ingravidos* no hay fantasmas:

“No hay fantasmas, las temporalidades se cruzan, dos personas lectoras que de alguna manera se vislumbran. Pensé mucho en cómo construir esas temporalidades”, dijo Luiselli, y recordó el verso de Francisco de Quevedo, ‘Vivo en conversación con los difuntos y escucho con mis ojos a los muertos’. La autora explicó que en ‘Los Ingravidos’ conviven personajes literarios del pasado con autores muertos y personajes vivos, así como con experiencias cotidianas inmediatas. “Lo que me interesaba era poner a convivir en un mismo plano a esta multiplicidad de temporalidades que finalmente forman parte de nuestra experiencia”. (Luiselli, en Usi, 2013)

Por tanto, resulta más pertinente observar la novela de Luiselli desde los estudios que profundizan en la narrativa de lo inusual que desde las teorías sobre lo fantástico. Como señala Carmen Alemany Bay (2019), lo inusual nos plantea una ecuación asentada “sobre la base de la escritura elíptica y enigmática, pero con una inédita combinación de términos: lo insólito con el realismo cotidiano, salpicados en ocasiones por el humor, en situaciones instaladas en aquella absurda resignación de raigambre cortezariana pero fluyendo ahora en un curioso vaivén entre lo racional y lo irracional aunque dentro del amplio espectro de lo real” (310). Es decir, la escritora mexicana no presenta una intencionalidad explícitamente fantástica, aunque su obra oscila en la franja que separa lo real y lo fantástico. Junto con la narrativa de otras autoras mexicanas como Cecilia Eudave con *Bestiaria vida* y Daniela Tarazona con *El animal sobre la piedra*, o de la argentina Samanta Schweblin con *Siete casas vacías*, nos encontramos ante “textos que pretenden captar una percepción de la realidad; de una

realidad —la de hoy en día— que ya no es “tan realista”, pues parece que se centra más en lo referencial que en lo real”. (311)

Es decir, a diferencia de los relatos de *Manderley en venta*, los diversos fragmentos o estampas que componen la novela de Luiselli no toman la idea de afantasmamiento desde la perspectiva de la estética de la narrativa gótica o fantástica, sino más bien como un préstamo narrativo procedente de dichas tradiciones, cuya función radica, en este caso, en materializar ideas con significados similares, en el sentido de lo etéreo, que existen en el plano de la creación del discurso narrativo y que tienen que ver con el cruce de temporalidades y con la desaparición paulatina de la voz narradora. Sin embargo, del mismo modo que en los relatos de Esteban Erlés, el afantasmamiento de los personajes en *Los ingravidos* se vincula con el tema de la identidad, lo cual no debe resultar extraño si tenemos en cuenta que “las novelas de lo inusual intentan o bien reconstruir una identidad perdida o lacerada [...] o bien construir una identidad propia frente a un entorno alienante, casi siempre familiar, al cual renuncian las protagonistas” (García-Valero 2019, 326) quienes generalmente practican la redacción en primera persona.

La representación fantasmal se vincula, en definitiva, con un ejercicio de exploración lingüística y con diversas reflexiones sobre distintas estampas de la cotidianidad de dos personajes que varían en función de las coordenadas espaciotemporales en que se sitúen y que, tras diversos encuentros, acaban confluyendo. Todas ellas conforman el conjunto de unas experiencias vitales que no se prestan al orden tradicional que las organizaría discursivamente a través de la construcción de nexos lógicos. *Los ingravidos* constituye, por tanto, una mirada innovadora sobre la multiplicidad de temporalidades que conforman nuestra trayectoria vital y cuyas raíces se remontan a *Rayuela* (1963). Luiselli señala al respecto que Julio Cortázar nos abrió un camino, como lectores y escritores en general; nos entregó la conciencia de que teníamos una libertad formal absoluta. Aunque no fue el primer autor en proponer una forma distinta, Luiselli advierte que Cortázar le dejó una forma de ver el mundo para poder escribir *Los ingravidos*. (Luiselli, en Velázquez 2013).

Conclusiones

A lo largo de este artículo se han analizado tres relatos de Patricia Esteban Erlés que se incluyen en la primera edición de *Manderley en venta* (2008), que once años después sería reeditada y modificada. El foco del análisis se ha dividido en tres bloques fundamentales. El primero de ellos gira en torno a la identificación de los ecos del mito de Anfitrión que se observan en cada uno de los argumentos. Debido a la gran trascendencia que ha alcanzado este tema a través de diferentes autores y épocas, se ha considerado pertinente tomar como ejemplo la versión de Plauto por ser probablemente una de las más conocidas, y también por el carácter cómico que presenta, lo que posibilita un juego de comparaciones del que se deriva un contraste significativo, que pone de relieve, además, la diversidad de enfoques a los que se ha prestado un tema mitológico con raíces en el ciclo de leyendas tebanas. Sin embargo, debido a que el tema se vislumbra a lo largo de los tres relatos solo como telón de fondo, se ha considerado más acertado abordarlo con el término de “ecos”, en vez de referirnos a vínculos intertextuales.

El concepto de intertextualidad se ha reservado para el segundo bloque del artículo, donde se analiza el relato “Historia de una breve alma en pena” desde su relación con la novela inglesa *Rebecca* y su afamada adaptación filmica, que, como

indica la propia escritora, fue la primera película que vio en la infancia y le dejó una impronta profunda en su recuerdo. A diferencia del bloque anterior, en el que se ha abordado el estudio de tres relatos, en esta parte del trabajo se ha considerado conveniente reducir el análisis solamente al primero de ellos. El motivo de esta decisión obedece al hecho de que, a pesar de observarse varias semejanzas con *Rebecca* en “Habitante”, y algunas menos en “Línea 40”, la relación con la novela de Daphne du Maurier se desarrolla de manera mucho más significativa en el primer relato señalado. Los elementos narrativos que se vinculan en este caso con la novela inglesa, y que responden a su vez a la novela de tradición gótica, son variados y abundantes, por lo que merecen un estudio detallado que pondría en detrimento la observación de la influencia de *Rebecca* en los otros dos relatos por la superficialidad de sus análisis.

Entre estos elementos narrativos, se ha puesto el foco en las semejanzas que se establecen entre la abuela del relato de Esteban Erlés y la señora Danvers; también en los vínculos entre las dos protagonistas, pues, pese a la diferencia de edad, ambas responden a las características del personaje femenino inocente y cándido que protagoniza la novela gótica y sufre la acechanza de los fantasmas domésticos; asimismo, se ha puesto de relieve una serie de características que presentan en común los espacios narrativos de las casas, en las que predomina un estilo victoriano que renueva los preceptos de la narrativa de tradición gótica, primero en 1938 y, décadas más tarde, en 2008. En esta última renovación, se quiebra el esquema narrativo del matrimonio con oscuros secretos que amenazan con destruirlos y se descubre una relación familiar tormentosa materializada en la dualidad de una abuela y su nieta.

Finalmente, con el objetivo de inscribir el análisis sobre los relatos de Esteban Erlés bajo una perspectiva más amplia, es decir, bajo los estudios de la literatura fantástica contemporánea que se centran en distintas formas de lo monstruoso, en el gótico contemporáneo o el fantástico posmoderno, y en la narrativa de lo inusual, que se aplica a las narradoras hispanoamericanas actuales y se diferencia de otros géneros de lo insólito, se ha considerado adecuado introducir un breve análisis sobre *Los ingrátidos*, de la escritora mexicana Valeria Luiselli, para observar cómo se abordan en este caso la cuestión de la identidad y el concepto de lo fantasmal. A diferencia de los relatos que conforman *Manderley en venta*, la novela de Luiselli no recurre a la idea del fantasma desde la estética de la narrativa gótica o fantástica. Su función se relaciona, por el contrario, con una reflexión acerca del propio proceso de la escritura, y en concreto con la exploración sobre el cruce de temporalidades y la desaparición progresiva de la voz narradora. Es decir, se trata de una narrativa que pone un énfasis significativo en los aspectos formales, y cuya fragmentariedad se deriva de una forma de ver el mundo que se proyecta en *Rayuela*. En definitiva, lo que a la escritora mexicana le interesa, como ella misma advierte en la presentación de su libro en Berlín, es poner a convivir en un mismo plano esa multiplicidad de temporalidades finalmente que forman parte de nuestra experiencia.

Referencias bibliográficas

- Armiño, Mauro. Introducción a Plauto, *Don Juan o el festín de piedra y Anfitrión*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- Alemaný Bay, Carmen. “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”. *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Eds. Natalia Álvarez

- Méndez y Ana Abello Verano. Madrid: Visor Libros, 2019. 307-324.
- Cardoso Nelky, Regina. “Fantasmas y sosias en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli”. *Romance Notes* 54, Special Issue. 2014: 77-84.
- Cerezo, Herme. “Soy una apasionada lectora de cuentos. Me cautivan las piezas cortas que te lo cuentan todo”. Siglo XXI. *Diario digital independiente, plural y abierto*. 29/11/2019.
<http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/1646761/apasionada-lectora-cuentos-cautivan-piezas-cortas-cuentan-todo>
(Última consulta: 21/06/2020).
- Díez Cobo, Rosa María. “Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo en español: una travesía en/tre orillas atlánticas”. *Microtextualidades: Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 5. 2018: 45-66.
- Díez Cobo, Rosa María. “Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada”. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 8. 2020: 135-156.
- Esteban Erlés, Patricia. *Manderley en venta*. Zaragoza: Tropo Editores, 2008.
- Esteban Erlés, Patricia. *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.
- García-Valero, Benito. “Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos”. *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. Madrid: Visor Libros, 2019. 325-338.
- Herrero Cecilia, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Çédille, Revista de estudios franceses*, Monografías 2. 2011: 15-48.
- Hinojo, Gregorio. Introducción a Plauto, *Anfitrión, La comedia de los asnos y La comedia de la olla*. Barcelona: Austral, 2014.
- Luiselli, Valeria. “Todos morimos de algún modo muchas veces”. 15/06/2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=VDedWAMePgg> (Última consulta 21/06/2020).
- Luiselli, Valeria. *Los ingravidos*. Madrid: Sexto Piso, 2019.
- Maurier, Daphne du. *Rebecca* (F. Calleja Gutiérrez, Trad.) Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- Núñez de la Fuente, Sara. “Resignificaciones de lo cotidiano en el espacio psicológico: ‘La habitación de Nona’ de Cristina Fernández Cubas”. *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. Madrid: Visor Libros, 2019a. 111-123.
- Núñez de la Fuente, Sara. “Estética de lo fantástico y complejidad formal en ‘Interno con figura’ de Cristina Fernández Cubas”. *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*. 2019b: 169-188.
- Plauto. *Anfitrión, La comedia de los asnos y La comedia de la olla*. Barcelona: Austral, 2014.
- Usi, Eva. “*Los Ingravidos*, de Valeria Luiselli, aclamada en Berlín”. *DW*. 14/06/2013.
<https://www.dw.com/es/los-ingr%C3%A1vidos-de-valeria-luiselli-aclamada-en-berl%C3%ADn/a-16878999>. (Última consulta: 21/06/2020).
- Velázquez, Perla. “Julio Cortázar: inspiración y tradición para Valeria Luiselli”. *Noticias 22 Digital*. 26/08/2013. <https://noticias.canal22.org.mx/2013/08/26/julio-cortazar->

[inspiracion-y-tradicion/](#) (Última consulta: 21/06/2020).